

Actes du colloque «Limits/Limites» 20th & 21st-Century French & Francophone Studies, Georgetown University, March -6 - 8, 2008, à paraître dans *Contemporary French and Francophone studies* volume 13:3 and 13:4, printemps 2009.

## Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature. C. T. E. L., E. A. 1758,  
Université de Nice-Sophia Antipolis, U. F. R. Lettres, Arts et Sciences humaines,  
98 BD Edouard Herriot, B. P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France.  
biagioli@unive.fr

### **Au carrefour de la carte postale, de la botanique et de la littérature: les *Epîtres florales* de Michel Butor et Catherine Ernst.**

#### Résumé

Les *Epîtres florales* (2005) sont le deuxième volet d'une collaboration avec le peintre de fleurs Catherine Ernst commencée avec *Errances botaniques* (2003). Les auteurs inventent un nouveau pèlerinage littéraire en imaginant un roman par cartes postales dont le narrateur est un dandy lettré visitant les stations des Alpes à l'aube du 20<sup>ème</sup> siècle. Ils progressent dans leur exploration du mythe rousseauiste en combinant à l'intertexte de *La Nouvelle Héloïse* celui de l'*Oberman* de Senancour. Grâce au recyclage iconoclaste de cartes postales anciennes, ils nous font redécouvrir les possibilités de ce medium populaire, qui se révèlent étonnamment proches de leur propre conception du redéploiement des genres et des codes dans la collaboration artistique. La fleur qui fonctionne sur les trois registres de l'épistolarité, de la botanique et de la poésie est le pivot du dispositif textuel.

### **Crossing over postcard, botany and literature : Michel Butor and Catherine Ernst's *Epîtres florales***

#### Abstract

*Epîtres florales* (2005) are the second item of Michel Butor and the flowers painter Catherine Ernst's joint authorship, initiated in 2003 with *Errances botaniques*. The authors set on a new literary pilgrimage, fancying a by postcards novel, the narrator of which is a literate dandy who is visiting the main alpine resorts at the early beginning of the 20th century. They extend their exploring of the rousseauist mythology alluding both to *Nouvelle Héloïse* and to Senancour's *Oberman*. Recycling old postcards in quite an iconoclastic way, they made us rediscovering the resources of this popular medium, which reveal itself surprisingly close to their own idea of how the artistic joint authorship may innovate in using genres and codes. Flower, present as an epistolary device, a botanical phenomenon and a poetical theme, is the axis of the textual organization.

Avec *Epîtres florales* (2005) Michel Butor et la peintre suisse Catherine Ernst poursuivent une collaboration commencée avec *Errances Botaniques* (2003). Même concept éditorial : un format italien abondamment illustré ; même maison d'édition : Slatkine ; même préfacier : Marcel Cottier ; mêmes lieux décrits : les Alpes et le Jura ; même filiation littéraire invoquée : celle de Jean-Jacques Rousseau, le premier à avoir exploré la frontière entre herborisation botanique et promenade littéraire, dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* (1782).

Mais le tourisme de groupe remplace la randonnée solitaire, ce qui réduit un peu la place de la botanique dans le récit des excursions. La référence à Rousseau se déplace des *Rêveries* à la *Nouvelle Héloïse* (1761). Ernst peint ses fleurs non plus sur des pages arrachées à des éditions originales de traités philosophiques du 18<sup>ème</sup> siècle, mais sur des photocopies agrandies de cartes postales du début du 20<sup>ème</sup>. Enfin, ce n'est plus Butor lui-même qui nous confie ses émerveillements, mais un narrateur anonyme, mondain découvrant les Alpes à travers ses souvenirs littéraires et envoyant des cartes postales à une amie restée à Paris.

### 1. Suite et variations

Les *Errances botaniques* resituaient les *Rêveries* dans leur contexte socio-historique avant de les rapprocher du nôtre, les *Epîtres florales* au contraire s'attachent à montrer comment l'idéologie arrache les œuvres à leur époque et à leur sphère. Pour résumer la lente transmutation de la littérature en culture, Butor et Ernst ont isolé deux facteurs. L'un est la transmission littéraire elle-même, illustrée par Senancour, disciple de Rousseau dont l'*Oberman* (1804) est à la fois un hommage et un témoignage de la désillusion qu'éprouve tout voyageur venu dans un lieu à la rencontre de ses fantasmes<sup>1</sup>. L'autre est la carte postale photographique qui, un siècle après *Oberman*, a mis le jardin de Julie à la portée de toutes les plumes.

### 1. 1 Le rousseauisme à l'épreuve du tourisme culturel

Comme la *Nouvelle Héloïse*, *Oberman* est une fiction par lettres, mais Rousseau présentait un échange de lettres entre plusieurs personnages tandis que Senancour propose les lettres d'un destinataire unique, lecteur passionné de la *Nouvelle Héloïse*. Le «best-seller» de Rousseau est devenu un univers culturel partagé, par Oberman et son destinataire qu'il compare à Mylord Edward alors que lui-même s'assimile à Saint-Preux (*Oberman*, 185), mais aussi par des lecteurs moins lettrés, comme son domestique : «Vous ne soupçonneriez pas qu'il s'est mis à lire la *Julie* de J. J. Hier il disait, en dirigeant son bateau vers le rivage de Savoie, c'est donc là Meillerie !» (ibid., 285).

Meillerie est le lieu d'où l'on voit Clarens<sup>2</sup>. C'est de là qu'a été prise la vue de Clarens à peine dissimulée par les *pulmonaria helvetica* de Ernst(41), juxtaposée une épître qui annonce: «Je vais reprendre ma navigation dans la *Nouvelle Héloïse*, lecture obligée sur ces rives» (40).

La référence au carré (à Rousseau via Senancour) déplace la dialectique du désir de l'héroïne vers le roman puis vers le lieu, dont le narrateur des *Epîtres florales* dénonce la tyrannie culturelle. Toutefois le désir éprouvé par le narrateur est un désir de reconnaissance sociale qui passe par le conformisme culturel, tandis que celui d'Oberman lui était dicté par son identification à Saint-Preux. Lorsqu'il revient sept ans plus tard, changé dans ses sentiments et donc dans son rapport au livre, les lieux se sont vidés de leur sens: «j'ai retrouvé les lieux, je ne puis ramener le temps» (279). Moins imprévisible que le fantasme individuel, la contrainte sociale s'affaiblit dès que l'écart culturel se creuse. La solution est donc de les réunir, ce que fait la carte postale.

### 1. 2 La carte postale, un art populaire

La carte postale a transformé la correspondance dont elle a accru à la fois la publicité, avec la suppression de l'enveloppe et l'industrialisation du support, et l'intimité, car l'image lui confère des propriétés que la lettre n'a pas. D'abord un pouvoir évocatoire :

Il faudra que vous fassiez un voyage en montagne. Je n'ose encore vous proposer que nous le fassions ensemble, mais cela vous ferait voir les choses autrement que dans les salons parisiens. (*Epîtres florales*, 69)

que la lettre n'atteint qu'au prix de longues descriptions, remplacées ici par la vue du glacier de Tour (68). L'*anemona narcissiflora* qui déploie ses corolles au premier plan est emblématique de ce mode de communication. Le destinataire assimile à lui sa destinataire, mais c'est un narcissisme réciproque : combien de voyages entrepris, grâce à la carte postale, par procuration !

C'est également l'image qui fait de la carte postale un don par lequel le destinataire signifie son désir d'instaurer ou de renforcer sa relation avec le destinataire et qui appelle un contre-don. Dès l'origine, la carte postale s'est scindée en deux genres. Informative elle renseigne sur les lieux, les coutumes, les métiers ; symbolique, elle exprime les sentiments. Cette seconde catégorie met en scène les fleurs<sup>3</sup> qui sont à la fois un objet à offrir et le support d'un code : le «langage des fleurs». Les fleurs «parlantes» évitent d'avoir à écrire sur l'image, mais ce n'est pas ce motif utilitaire qui a fait choisir le code symbolique floral, c'est sa spécialisation illocutoire. Les fleurs remplacent les mots soit lorsqu'on ne veut pas être lu (le sélam, bouquet codé, est le recours des amants surveillés), soit lorsqu'on veut exprimer l'indicible. Les fleurs devenant signes, il faut pouvoir reconnaître pour ne pas se tromper sur le sens du message.

Cette exigence est commune à l'image symbolique florale et à l'image botanique, qui, elle, permet de reconnaître une espèce dans la nature. En surimposant sur des vues de Alpes, des fleurs des Alpes, Ernst réunit et hybride les deux sous-genres de la carte postale.

Mais l'image n'est pas à elle seule responsable de la fonction gratificatoire. La coexistence spatiale de l'image et du texte - leur réversibilité dans la carte moderne, leur intrication dans la carte ancienne dont le verso était réservé à l'adresse, ce qui obligeait à écrire sur le recto - provoque une sorte de poétisation automatique. Ce n'est pas seulement une image que l'on reçoit, mais un petit chef d'œuvre de poésie populaire, qui attire l'attention sur les codes iconique et linguistique, le rapport entre leurs messages, les raisons de leur association, bien plus que sur le contenu informatif du texte. Ernst et Butor ont travaillé sur des cartes vierges et sur des cartes qui avaient été envoyées. Sur celles-ci, une simple date suivie d'une signature (13) suffisait déjà à faire d'une vue du Mont-Blanc un paysage, au sens pictural du terme. Les épistoliers plus prolixes ont dû mouler leurs lignes dans le premier plan de l'image, laissé d'ordinaire libre pour qu'on puisse lire la légende, réalisant ainsi des calligrammes involontaires dont l'effet est expressif quand le remplissage est compatible avec la représentation, par exemple un talus (Leysin, Mer de nuages, 21), anti-représentatif dans le cas contraire : comme un champ de neige (Vue générale de Leyzin, 23).

La dynamique intersémiotique de la carte postale la prédestinait à servir de support à la collaboration d'un peintre et d'un écrivain. C'est elle qui assigne les places où chacun peut intervenir. Se servant du paysage comme fond, Ernst place ses fleurs au premier plan, par dessus la légende, reprise sous chaque composition à gauche pour plus de sécurité, et quand il y en a un, par dessus le texte primitif. Butor se réserve le verso, ce qui l'oblige à choisir des cartes vierges postérieures à 1904 - date à laquelle on a décidé de diviser le recto en deux parties, une pour l'adresse, une pour la correspondance. Ils intègrent ainsi à leur œuvre celle des photographes, des imprimeurs et des épistoliers du passé.

## **2. Au-delà de la scène épistolaire**

Les *Epîtres florales* reprennent à Rousseau et Senancour le subterfuge du roman par lettres, qui relève de la scénographie littéraire<sup>4</sup>, tout en utilisant des correspondances ou supports de correspondance authentiques. Cela les amène à tisser encore plus de liens entre l'écrit social et l'écrit littéraire que ne le font les «simples» fictions épistolaires. Mais elles s'inscrivent également dans la perspective des théories du Nouveau Roman, puisque le signifiant épistolaire ne peut que troubler- même s'il la favorise en partie- l'immersion dans la fiction épistolaire. Enfin elles extrapolent les objectifs du Nouveau Roman en combattant la limitation du genre et du code. C'est pourquoi elles combinent aux scénarios les plus stéréotypés les effets textuels les plus surprenants.

## **2. 1. Les scénarios touristiques**

Trois scénarios parcourent les épîtres : le scénario amoureux, le scénario touristique et le scénario sportif. Tous trois s'enracinent dans le tourisme alpin, qui lui-même remonte aux origines du tourisme, au 18ème siècle, lorsque les jeunes gentilshommes anglais prirent l'habitude de parachever leurs études par un «Grand Tour of Europ» qui incluait invariablement les Alpes entre Paris et l'Italie. Pratique de masse, le tourisme est producteur de stéréotypes. Le voyage décrit s'y conforme. Il commence avec le Mont-Blanc (11, 13) et se termine par le Cervin (107,109), sur lequel se détachent edelweiss et gentiane, fleurs alpestres par excellence.

Les trois scénarios développent chacun une époque et un aspect du tourisme alpin. Nourri de Rousseau et de Senancour, le scénario amoureux évoque le tourisme préromantique, celui de Senancour qui considère la patrie de Rousseau comme une Cythère philosophique et sentimentale et visite les Alpes pour y trouver un asile où fonder une micro-société idéale sur le modèle de Clarens. C'est pourquoi les trois parties sont introduites par des extraits d'une carte de J. B de Laborde de 1781 là où l'on attendrait une carte de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Ce tourisme utopique vise son extinction par l'installation<sup>5</sup>, prouvant a contrario que foyer

domestique et destination touristique doivent rester dissociés si l'on veut maintenir intact le désir :

Notre séjour s'achève. Nous commençons à refaire nos valises. Le train nous ramènera dans la capitale après mainte correspondance et nuit d'hôtel [...] J'ai eu, je l'avoue, de temps en temps la nostalgie de mon logement sur le boulevard et de sa routine, mais cela s'est espacé avec les semaines. Je crois que les rochers me manqueront, les campanules et les gentianes, les petits vins blancs [...](106)

La nostalgie alternative du chez soi et de l'ailleurs structure la conduite psychologique du touriste. Le narrateur peut s'y livrer sans autre entrave que celles de son plaisir car il présente les caractéristiques de l'oisif parisien cultivé de son époque. Cette époque est attestée par les références culturelles à Richard Wagner «qui aurait composé» dans une auberge visitée «a chevauchée des Walkyries» (17), à «certains écrivains nouveaux, souvent piliers de cabaret» (104), mais surtout par l'allusion aux percements des tunnels ferroviaires. Celui du Simplon, qui sera inauguré en 1906, est déjà bien avancé :

De l'autre côté du Simplon, c'est l'Italie. On pourrait descendre par le lac Majeur jusqu'à Milan. C'est le projet d'ailleurs d'une compagnie de chemin de fer qui est en train de creuser un fort long tunnel qui permettra de relier directement l'Europe du Nord à celle du Sud (97)

Le développement des voies de communication a mis un terme à l'isolement des vallées et contribué à la démocratisation du tourisme. Mais un autre phénomène a également bouleversé l'économie alpine :

On parle maintenant d'écoles de ski, de concours, de championnats, on peut imaginer des machines qui aident les amateurs à remonter les pentes pour qu'ils puissent les descendre autant de fois qu'ils désirent. (60)

Alors à leurs débuts, les sports d'hiver imposent maintenant leur rythme à l'année scolaire.

Trois siècles, trois scénarios, que la narration articule au moyen de différentes charnières énonciatives. L'étonnement feint, le tâtonnement lexical et la prophétie à rebours sont utilisés par l'auteur pour déléguer à son personnage la représentation décalée de son propre univers.

Actes du colloque «Limits/Limites» 20th & 21st-Century French & Francophone Studies, Georgetown University, March -6 - 8, 2008, à paraître dans *Contemporary French and Francophone studies* volume 13:3 and 13:4, printemps 2009.

Le tunnel du Simplon étant presque achevé dans le temps du personnage, celui du Saint-Gothard annoncé à sa suite: «Il y a un autre projet plus ambitieux encore pour le Saint-Gothard» (97) ne peut être celui inauguré en 1881 et qui est resté le plus long du monde (15kms) jusqu'à la réalisation du Simplon. Il appartient donc au temps de l'auteur et au nôtre. En effet, l'Alp-Transit Gotthard, dont la fin des travaux débutés en 1998, est annoncée pour 2018, sera, avec ses 57kms, le plus long tunnel ferroviaire du monde.

Le contre-dédoublage final par lequel le personnage se projette dans le temps de l'auteur : «si je revenais dans cent ans, je serais sans doute aussi étonné que j'imaginai Senancour ou Rousseau de nos jours». (102)

justifie sa fonction de narrateur délégué. La conscience historique courante ne remonte pas au-delà du témoignage familial : trois générations, un siècle. L'évocation des années 1900 sert donc de relais historique vers «Senancour et Rousseau» (cités dans l'ordre de la remémoration). Toutefois elle ne favorise que l'empathie culturelle, pas la découverte du texte.

## 2. 2 La géographie textuelle

Le tourisme culturel fournit aux *Epîtres florales* le modèle d'un tourisme textuel qui se nourrit de la relance entre l'immersion fictionnelle et le dévoilement textuel. Alors que le roman classique privilégie la première et que le Nouveau Roman a par réaction insisté surtout sur le second, Ernst et Butor préfèrent équilibrer et croiser les deux approches.

Relèvent de la stratégie d'équilibrage les passages à double sens, qui, relus dans cette perspective, se montrent riches en informations sur le processus de composition de l'œuvre comme sur les modalités de sa réception. Que le personnage-narrateur soit un poète «je me hasarde à tracer des poèmes» (56) et un dessinateur: «je m'efforce de crayonner» (40) amateur, n'est évidemment pas fortuit. Sous prétexte de fixer des souvenirs de voyage le



scénario touristique prend ainsi en charge la représentation de l'instance auctoriale double : écrivain et illustratrice. A son tour le scénario sportif renforce le thème de la gémellité créative avec la «double trace comme une signature» (56) des skis sur la neige/page. «La difficulté, c'est la remontée pour éviter de glisser en arrière» (56) est une remarque qui pourrait s'appliquer aux aléas de la relecture. Le scénario amoureux se clôt sur une invite qui s'adresse autant au lecteur qu'à la destinataire:

Je sens que j'oublie déjà tant de détails que j'aurais voulu conserver pour vous les offrir à mon retour. Si je revois chez vous ces cartes, elles réveilleront ce qui s'enfuit, s'enfouit déjà. Vous êtes la gardienne de ma mémoire (109).

L'«hôtel du Cygne» emprunté à un message écrit sur une carte postale de Clarens, rappelle en même temps sa source et un célèbre intertexte littéraire<sup>6</sup>. Les réflexions qu'il inspire : «je m'efforce à crayonner à votre intention quelques croquis de sites entrevus, mais j'ai perdu beaucoup de cette ancienne habileté qui réussissait à vous plaire» (40), justifient le recours de l'écrivain aux bons offices de l'illustratrice.

Comme dans *Errances botaniques*, le croisement des compétences est au centre du projet et se dédouble pour chaque medium. Chacun des artistes veut montrer l'étendue de son art et briser le cloisonnement des genres. Butor a composé six nouveaux dizains pentamétriques insérés deux par deux, au début et au milieu de chacun des trois chapitres. Ernst a réalisé neuf croquis de fleurs au crayon grand format et neuf paysages au lavis d'encre, distribués trois par trois dans chaque partie, plus un paysage à l'aquarelle pour la dernière page. Ces dispositifs secondaires sont articulés à la fiction centrale par les allusions métatextuelles : on comprend pourquoi le narrateur s'essaie à la poésie et non au roman-, et par une seconde zone collaborative qui se déploie autour des poèmes, illustrés de six crayons floraux petit format : on comprend pourquoi le narrateur crayonne au lieu de peindre.

Le dédoublement de l'illustration entre l'épître et le poème est le garde-fou qui permet de sortir du genre romanesque et de la littérature en généralisant les conduites anti-

représentatives chères au Nouveau Roman. Il contribue à affaiblir l'illusion épistolaire. Mais la dénudation des procédés est encore plus radicale. Butor signe du son nom la page 104 reproduite en quatrième de couverture, aveu final qui récupère l'aveu intermédiaire du personnage: «je me pique d'écrire». Ernst illustre chaque titre de partie par une vue de sa table de travail avec des fleurs fraîches, et l'agrandissement de la carte postale ancienne sur laquelle elles ont été peintes.

«Avoir l'idée d'un dispositif puis en déduire une histoire», la formule de Ricardou (1973, 39) reste d'actualité. Sauf qu'ici le dispositif entre en résonance avec l'antireprésentation endémique «douce» de l'activité représentée, celle du tourisme alpestre avec ses deux principes organisateurs: le périple et le point de vue. Chaque objet géographique est vu plusieurs fois, et la réalité se donne d'emblée comme éclatée. Les trois voyages ne sont donc pas successifs mais complémentaires. La progression narrative n'est assurée que par les progrès des excursionnistes en endurance (*Voyage 1*), en entente à l'intérieur du groupe (*Voyage 2*) et en intégration au milieu (*Voyage 3*). C'est pourtant bien la réalité sémiotique et non la réalité géographique qui gouverne la composition.

cPo	CP	EC	EC	CP	CL	EC	EC	EC	CP	cPo	LE	CP	EC	CP	CL	EC	EC	EC	CP			

**Légende** : c=petit crayon ; Po=poème ; CP=carte postale gouachée ; E= écrit épistolaire ; C= grand crayon ; L= lavis ; A= aquarelle.

En dehors des cellules de début, de transition et de fin, le corps des parties est composé de trois blocs homogènes redoublant le module épître-image de la carte postale. Ils sont séparés par des blocs hétérogènes dans lesquels un module accueillant soit un medium (grand crayon-lavis, bleu foncé), soit un genre différent (petit crayon/ poème-lavis) contamine par

proximité le module épître-image. La contamination débouche dans la troisième partie sur l'inversion de la suite CL-ECP. L'interposition de deux images entre la dernière phrase de 98 : «quant aux villages au pied des pentes que l'hiver propose aux amateurs de ski, leur transformation sera complète» et la première de 102 : «si je revenais dans cent ans, je serais sans doute aussi étonné que j'imaginai Senancour ou Rousseau de nos jours», brise la continuité du discours, et dote chacun des bords d'une valeur méta-représentative.

Avec une telle macrostructure, les microstructures ne peuvent qu'être pluridirectionnelles. Il y a toujours plus d'un rapport entre l'image et le texte, et plus d'une image et d'un texte en rapport. Situé entre un petit crayon représentant un sainfoin (fleur en épi), et une vue du port de Genève avec le Mont-Blanc à l'arrière-plan et deux fleurs de *rosa rubiginosa* au premier, le premier poème :

Le navire glisse  
entre les pétales  
les neiges se haussent  
par-dessus les plis  
un épi de lèvres/  
cherchant des baisers  
bientôt dévorées  
pour devenir lait  
qui va retomber  
sur le teint des femmes (10)

donne le ton en associant les deux images qui l'entourent dans une structure emblématique.

### ***Entre ciel et terre***

Le titre de l'aquarelle finale tiendra lieu d'épilogue. Il rassemble le poète, la peintre et le végétal qui, chacun à sa manière : symbolique, technique, biologique, occupent l'espace entre ciel et terre. Mais l'image ne montre que le roc et le ciel, sans fleur, pour une fois. Par cette absence, les auteurs ont voulu nous faire ressentir l'importance vitale des médiations et nous faire partager une dernière fois leur prédilection pour la plus aimable de toutes : les fleurs.

## Notes

- (1) «J'ai changé de lecture. Je suis passé de Rousseau à Senancour. Ayant achevé la *Nouvelle Héloïse*, je me suis plongé dans *Obermann* (sic)» (*Epîtres florales*, 92).
- (2) «J'écris [...] j'ai choisi mon asile à Meillerie, sur la rive opposée, afin de jouir au moins de la vue du lieu dont je n'ose approcher», *Nouvelle Héloïse* (142).
- (3) Sur la carte postale symbolique florale voir Biagioli (2001).
- (4) Cf. Charaudeau, Maingueneau (2002) 461.
- (5) cf. *Oberman* (331) : «Cette partie de la Suisse où je me fixe est devenue comme ma patrie».
- (6) Dans les *Misérables* (5ème partie, Jean Valjean, livre I, ch.16, *Comment de frère on devient père*), Hugo fait dire à un bourgeois qui préfère donner à des cygnes la brioche dédaignée par son fils plutôt que de la laisser à deux petits pauvres : «Les cygnes comprennent les signes».

## Works Cited

- BIAGIOLI Nicole, «Fantasme et narration dans la carte postale photographique» dans *Time, Narrative and the fixed Image/Temps, narration et image fixe*, edited by M. Ribière et Y. Baetens, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001.
- BIAGIOLI Nicole, «Michel Butor, un nouveau romancier sur les pas de Jean-Jacques Rousseau», *Contemporary French and Francophone Studies: Situating French*, vol. 11, issue 3, 2007.
- BUTOR Michel, ERNST Catherine, *ERRANCES BOTANQUES*, Slatkine, Genève, 2003.
- BUTOR Michel, ERNST Catherine, *EPITRES FLORALES*, Slatkine, Genève, 2005.
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.
- RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973,1990.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Livre de poche classique, éd.20022.
- SEANANOUR, *Oberman*, 10/18, Union générale d'éditions, 1965.